

dr hab. Renata Skupin, prof. ucz.
Wydział Dyrygentury, Kompozycji i Teorii Muzyki
Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku

Recenzja

pracy doktorskiej mgra Manuela Antonia Domíngueza Salasa

Teoria Kompozycji: Discontinuum-continuum

i jej funkcjonowanie w twórczości Julio Estrady

napisanej w Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego

pod kierunkiem prof. dr hab. Anny Nowak

przygotowana na zlecenie Rady do Spraw Dyscypliny — Sztuki Muzyczne
Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie,
na podstawie pisma z dnia 6 kwietnia 2021 r.

Przedstawiona do oceny praca jest monografią poświęconą stosunkowo mało znanej w Polsce postaci Julio Estrady (ur. 1943), meksykańskiego kompozytora i muzykologa, łączącego twórczość kompozytorską z działalnością badawczą i pedagogiczną oraz aktywnością publikacyjną. Pan mgr Manuel Antonio Domínguez Salas w swojej pracy przedstawia teorię kreacji muzycznej sformułowaną przez Estradę, a także — co jest najcenniejszym wkładem Doktoranta do badań nad tą twórczością — podejmuje próbę weryfikacji jej zastosowania w praktyce kompozytorskiej jej autora, na podstawie analizy trzech utworów. Podjęcie się tego zadania można uznać za stosunkowo trudne wyzwanie, zwłaszcza dla młodego badacza, zważywszy na fakt, że swoją autorską koncepcję teoretyczno-praktyczną, opartą na swoiście rozumianej dychotomii *discontinuum* — *continuum*, Julio Estrada sam zaprezentował w obszernej niepublikowanej francuskojęzycznej pracy doktorskiej (932 ss.), a także w wielu egzegetycznych publikacjach: pięciu hiszpańskojęzycznych monografiach i 12 artykułach (8 w języku hiszpańskim i 4 w angielskim). Ich kompilacja, głównie ze względu na wielość wątków i erudycyjnych pozamuzycznych odniesień twórcy, wymagała od mgra Manuela Salasa kompetencji z zakresu filozofii, estetyki, psychologii, ale także fizyki i matematyki. Było to trudne zadanie także dlatego, paradoksalnie, że uaktualnienie niektórych teoretycznych ujęć i zapewnienie własnym badaniom cech oryginalności zakładało wyjątkowo ścisłą współpracę Doktoranta z Julio Estradą (zapewnienie sprawowania opieki naukowej i nadzorowania badań zostało wyrażone przez meksykańskiego kompozytora w oświadczeniu dołączonym do dokumentacji i potwierdzone m.in. liczbą i wagą rozmów i wywiadów, w tym jednego przeprowadzonego w Meksyku, ojczyźnie Doktoranta, ponadto korespondencji mailowej, co zostało uznane za „dokumenty źródłowe”, s. 365–366). Mgr Manuel Salas znalazł się zatem w sytuacji niejako konkurowania z Estradą jako muzykologiem, komentatorem własnej teorii i jej aplikacji w swojej twórczości, co wymagało pewnej odwagi i samodzielności badawczej.

1. Problem badawczy, hipotezy

Istotą pracy jest *de facto* prezentacja refleksji teoretycznej i postulatów Julio Estrady dotyczących procesu tworzenia dzieł muzycznych, ponadto przedstawienie analizy i interpretacji zróżnicowanych gatunkowo utworów: *ishini'ioni* na kwartet smyczkowy (1984–1990), dwuaktowej opery *Murmullos del páramo* (1992–2006) oraz *yuunohui'ehecatl* na zespół instrumentów dętych (2010–2012). Problematyka pracy skupiona jest wokół dwóch

pojęć: *discontinuum* i *continuum*, które w pracy używane są w wielu kontekstach i w różnych znaczeniach po wielokroć, zarówno jako kategorie odrębne, pozostające w rozmaitych relacjach, jak i w postaci zestawienia '*discontinuum-continuum*'. Kluczowy dla problematyki pracy termin *continuum* użyty został w pracy ponad 300 razy, m.in. w następujących znaczeniach lub konotacjach: '*continuum* jako dźwięk mowy' (s. 48), '*naturalny stan dźwięków*' (s. 57), '*macro timbre continuum*' (s. 21 i in.), '*porządek continuum*' (s. 80), '*metoda chronograficzna continuum*' (s. 146), '*»duch continuum«*' (s. 335), '*transkrypcja z continuum rytmu-dźwiękowego*' [sic!] (s. 147), '*stan continuum*' (s. 57), '*rysowanie piruetów i »akrobacje« w continuum*' (s. 337), '*»continuum powietrza«*' (s. 325), '*kreacja dzieła muzycznego pod kierunkiem continuum*' (s. 361), '*barwa continuum*' (s. 63), '*continuum, gdzie percepcja przestaje odróżniać dany punkt [dźwiękowy] od jego sąsiadnych*' [sic!] (s. 111), '*estetyka continuum*' (s. 150), '*technika continuum*' (s. 66), '*potencjał kombinatoryczny continuum skal*' (s. 123). Można z tego jedynie wywnioskować, że owo *continuum* to po prostu cecha absolutnie wszystkiego, co może być ciągle, związane, stykające się czy następujące nieprzerwanie.

O *discontinuum-continuum* wiadomo zdecydowanie mniej, a zestawienie to używane jest głównie jako nazwa własna koncepcji teorii Estrady, najczęściej w znaczeniu 'teoria kompozycji', ale także 'filozofia kompozycji' (s. 94) czy 'filozofia teorii kompozycji' (s. 108) i 'pedagogika kompozycji'. Ponadto w znaczeniu: 'połączenie dwóch porządków' (s. 167), 'połączenie dwóch pierwszych rodzajów *macro timbre* w różnych komponentach' (s. 168), 'kombinatoryczny *discontinuum-continuum*' (s. 168) lub w konotacji: 'chronologiczna ewolucja od *discontinuum-continuum* (1971–1980) do *continuum* (od 1980)' (s. 71). Abstrahując w tym miejscu od kwestii ortografii, podnieść trzeba przede wszystkim problem niedoprecyzowania tytułowego przecież terminu, a przede wszystkim relacji obu pojęć. Nie zostało bowiem nigdzie określone, czy jest to równoważność, przeciwstawienie, synteza czy następstwo. Jeśli w pracach Julio Estrady te kluczowe pojęcia mają tak różne, zmienne, niekiedy sprzeczne znaczenia, należało jednak skonstatować ten fakt, podjąć próbę uporządkowania i redefinicji pojęć, a jeśli nie było to możliwe, zweryfikować przydatność tych terminów w dysertacji, która chce uchodzić za studium analityczno-interpretacyjne dorobku Estrady. Na marginesie tylko warto dodać, że sam Estrada w 2020 roku stwierdził, że właściwszą nazwą jego koncepcji byłaby: *Teoría de la Creación Musical discontinuum-continuum*, co mgr Manuel Salas przetłumaczył, jednak niedosłownie, jako 'Teoria Tworzenia Dzieła Muzycznego' [sic!] (s. 354).

Zasadniczy problem badawczy zawarty jest w pracy domyślnie i są to cechy idiomatyczne koncepcji teoretycznej i praktyki kompozytorskiej Estrady. Doktorant przytoczył we wstępie dwa robocze pytania postawione sobie podczas pierwszego kontaktu z muzyką kompozytora (s. 26, pytania długie i skomplikowane, ale w zasadzie retoryczne), ponadto sformułował trzy hipotezy (s. 20). Pierwsza zakłada, że „powstanie teorii Estrady było możliwe dzięki zastosowaniu metody empirycznej — jest zatem wynikiem badań i eksperymentów” prowadzonych przez kompozytora (kwestia ta została już jednak dogłębniej ujęta w pracy doktorskiej Velii Nieto, prywatnie żony kompozytora, pt. *Recherche-crédation dans l'œuvre de Julio Estrada*). Drugą jest hipoteza istnienia związku twórczości Estrady „z estetyką muzyczną rdzennych kultur, zwłaszcza Indian Hopi”, co było wielokrotnie deklarowane przez samego kompozytora i dowody tych związków są oczywiste. Ostatnia hipoteza „przyjmuje istnienie związku teorii Estrady z zasadami rozumowania abdukcyjnego opisanymi przez Ch. Peirce'a” (s. 20). Biorąc jednak pod uwagę fakt, iż Estrada zapoznał się z opracowaniem dotyczącym filozofii Peirce'a dopiero w 2019, a teoria meksykańskiego twórcy kształtowała się od lat 80. do 1994 roku, jest to jedynie próba zinterpretowania samych założeń filozoficznych owej teorii za pomocą opisanych przez Peirce'a procedur myślenia abdukcyjnego. Abdukcja to jednak każde „rozumowanie, w którym dążymy do

(najlepszego) wyjaśnienia zaskakujących zjawisk” (jak wyjaśnia M. Urbański, cytowany zresztą na s. 87). Teksty Peirce’a mogą być źródłem mniej lub bardziej efektownych cytatów, choć wiele z tych zawartych w pracy ma niewielkie znaczenie dla jej problematyki, ponieważ odnoszą się generalnie do pewnego typu ludzkiego rozumowania, np.: „abdukcja polega na badaniu masy faktów i umożliwieniu tym faktom zasugerowania teorii” (s. 86), „to proces formułowania hipotez wyjaśniających. Jest to jedyna operacja logiczna, która pozwala na wprowadzenie [każdego] nowego pomysłu” (s. 88).

2. Struktura rozprawy, źródła, dobór literatury

Zasadniczą część stosunkowo obszernej pracy (437 ss.) tworzą cztery rozdziały, w których wydzielono od kilkunastu do ponad 60 numerowanych podrozdziałów, a całość dopełnia wstęp i zakończenie, także podzielone na podrozdziały, oraz dwa aneksy. Można widzieć w takiej wyjątkowo rozbudowanej strukturze, doprowadzonej do pięciostopniowego podziału, pewne walory, tj. uzewnętrznienie w tytułach podrozdziałów najdrobniejszych wątków treściowych. Jednak taka szczegółowość wpływa niekorzystnie na przejrzystość powstałego w ten sposób 6-stronicowego spisu treści, tym bardziej, że niektóre podrozdziały są zaledwie jednostronicowe (np. II.2.3.1.1.1. i II.2.3.1.1.2 czy III.3.1 i III.3.2). Konstrukcja pracy jest klarowna, kolejne partie tekstu dotyczą: genezy i kontekstów tytułowej teorii, samej teorii, metod analizy muzyki i samej muzyki, ale nie całej twórczości muzycznej Estrady (a tak jest zatytułowany rozdział IV), tylko trzech kompozycji. Objętościowo przeważa część analityczna, tj. interpretacje analityczne wybranych utworów i fakt ten ma istotne znaczenie dla oceny całości pracy.

Doktorant bazował na wyjątkowo dużej liczbie materiałów źródłowych, oprócz partytur utworów Estrady, ich nagrań i rejestracji audiowizualnych, jest to piśmiennictwo samego kompozytora: 18 prac jego autorstwa lub współautorstwa, bezpośrednio dotyczących przedmiotu pracy, ponadto 12 publikacji poświęconych życiu i twórczości kompozytora, w tym 3 monograficzne książki. Jednocześnie jednak muszą nasuwać się w związku z tym pytania o zasadność stosunkowo obszernego referowania w pracy tych treści, które są dostępne w literaturze. Z kolei wykaz pozycji literatury zwłaszcza dotyczącej teorii historii muzyki budzi wątpliwości co do kryterium doboru — skoro twórczość Estrady ma być ukazana w kontekście, który powinien dać podstawy do orzekania o nowatorstwie wypowiedzi twórczej Estrady, to zabrakło opracowań dotyczących np. muzyki amerykańskiej czy w ogóle awangardy muzycznej XX wieku (np. Z. Skowrona), także poszczególnych technik kompozytorskich, np. aleatoryzmu (J. Pai-Stach, T. Błaszkievicz), strukturalizmu interwałowego (Z. Helman), a przede wszystkim różnych kompozytorskich rozwiązań w zakresie technik brzmieniowych, np. spektralizmu. Doktorant włączył do bibliografii natomiast natomiast hasło „dźwięk” i „kompozycja”, zaczerpnięte ze słownika języka polskiego, które nie powinny się znaleźć ani w tym dziale (D. Teksty z zakresu historii i teorii muzyki), ani w żadnym innym w pracy doktorskiej z zakresu kompozycji i teorii muzyki. Podobnie nie do przyjęcia jest zamieszczanie w bibliografii pracy na tym poziomie studiów haseł z Wikipedii (aż trzech).

Aneksy dołączone do pracy zawierają schematy formalne lub strukturę warstwy słownej analizowanych utworów, ponadto m.in. katalog kompozycji Estrady obejmujący 37 pozycji, choć w zasadzie zbędny, ponieważ dostępny jest katalog opracowany przez M. Fürst-Heidtmann, a od czasu jego opublikowania w 2007 r. kompozytor ukończył chyba tylko 3 nowe utwory. Katalog tekstów Estrady jest imponujący: obejmuje 10 książek oraz 152 artykuły, ponadto 14 tekstów z zakresu dydaktyki, a także 11 prac redakcyjnych. Porównanie obu dorobków — kompozytorskiego i muzykologicznego daje czytelny obraz proporcji w działalności Julio Estrady.

3. Problematyka pracy

Przedstawiając w rozdziale I. genezę i konteksty teorii Estrady, Doktorant „włączył do dyskusji”, a raczej zestawiał w publicystycznym stylu wątki myśli Arystoksenosa z Tarentu, Denisa Gabora, Ernsta Levy’ego, Henry’ego Cowella i Györgya Ligetiego. W ujęciu Arystoksenosa *continuum* to jednak cecha ruchu dźwięków mowy, przeciwstawianych „interwałom rozumianym jako nieciągłość” (*discontinuum*, s. 49), czyli opozycja nie-muzyki (mowy) i muzyki. Ze skrótownego rysu historii skal i systemów dźwiękowych nie wynika, jakie „kierunki badań zgłębiających istotę *continuum* w muzyce” (s. 47) Doktorant ma na myśli. Można domyślać się, że chodzi o teorie i badania nad „fenomenem materii fizyczno-dźwiękowej” (s. 47), co jest zagadnieniem niemal bezgranicznie obszernym, obejmującym sferę fizyki i metafizyki, obszar nauk matematyczno-przyrodniczych i humanistycznych, w tym filozofię. Niewiele też porządkuje rozróżnienie „dwóch kierunków badań zgłębiających istotę *continuum* w muzyce”: „objaśniające poznawcze aspekty percepcji psychoakustycznej” i „analitycznie wyjaśniające fenomen materii fizyczno-dźwiękowej” (s. 47). Doktorant bowiem stwierdza, że „obie grupy teorii rozpoczynają badanie fenomenu *continuum* od postawienia przeciwnie ukierunkowanych pytań — za punkt wyjścia obierając albo *continuum*, którego poznanie pozwoli zrozumieć *discontinuum*, albo przeciwnie — *discontinuum*, dzięki któremu można dotrzeć do *continuum* dźwięku” (s. 48), a *continuum* i *discontinuum* jako zjawiska akustyczne są ze sobą powiązane tylko jednym elementem — dźwiękiem” (s. 49). Powołując się na prace naukowe i refleksje kompozytorów Doktorant pisze m.in., że dźwięk dzieli się *discontinuum* i *continuum* (s. 54), że *continuum* to „całość – rachunek różniczkowy i całkowity”, stan „wszystkich otaczających nas w naturze słyszalnych zjawisk” (s. 57), a *Etiuda nr 21: Canon X C.* Nancarrowa „demonstruje za pomocą rytmiczno-wibracyjnej kondensacji transformację *discontinuum* w *continuum*” (s. 60). W swoich dywagacjach Doktorant kojarzy „atomizm” Leucypa i Demokryta z odkryciami fotonów przez Einsteina, „syntezę ziarnistą” [sic!] i „teorię granulowanej [sic!] syntezy Gabora” (powinno być: synteza granularna) z elementami koncepcji muzyki stochastycznej I. Xenakisa, w tym cechami *sonic grains*, opisuje także (s. 56) „eksperymenty badające nieciągłość i ciągłość systemu granulowanego” [sic!] i „algorytmy syntezy granulowanej” [sic!] C. Roads’a (s. 55) wykorzystywane w jego utworach elektroakustycznych. Przegląd dość przypadkowo wybranych pozycji literatury, w tym zreferowanych z perspektywy humanisty badań fizyków i matematyków, doprowadził mgra Manuela Salasa do wniosku, iż „teoria syntezy ziarnistej [sic!] jest syntezą *continuum* – *discontinuum*” [sic!] (s. 56). Natomiast przedstawiając genezę teorii Estrady, Doktorant podkreśla kluczową rolę inspiracji muzyką G. Ligetiego, zwłaszcza *Continuum* na klawesyn, o którym to utworze węgierski kompozytor pisze, że cały jest „paradoksalnie ciągłym dźwiękiem” (s. 63), a wrażenie to jest rezultatem bardzo szybkiego następstwa impulsów dźwiękowych, które chciał osiągnąć, porównując to po prostu do składania dźwięku „z niezliczonej ilości cienkich plasterków salami” (s. 63).

Kontekstami głównej problematyki pracy są wątki biograficzne (opis początków edukacji w ojczyźnie kompozytora i lat studiów w Europie oraz jego działalność pedagogiczna, co poprzedzone jest opisem losów i działalności ojca kompozytora) oraz charakterystyka środowiska kompozytorskiego w Meksyku w latach 1930–1955 (a więc do czasu, kiedy kompozytor osiągnął wiek 12 lat). W tym rozdziale zwraca uwagę wątek dotyczący O. Messiaena, przedstawionego w dość niekorzystnym świetle: jako „biurokrata, ponieważ — jak relacjonuje Estrada — mówił mi, że nie słyszy tego, co napisałem” (s. 42). Doktorant nie komentuje tej opinii, charakteryzuje jednak Estradę jako „buntownika walczącego przeciwko zasadom moralnym i artystycznym Messiaena” (s. 42). Przekazuje ponadto opinię Estrady, że lekcje u Messiaena „tłumiły pragnienie poszukiwania i

poznawania nowych rozwiązań w muzyce” (s. 43). Takie arbitralne stwierdzenie wymagałoby jednak weryfikacji i zestawienia z opiniami innych uczniów Messiaena, wśród których byli m.in. P. Boulez, P. Henry, I. Xenakis, K. Stockhausen czy G. Grisey, i których trudno przecież uznać za „zniewolonych” pedagogią Messiaena, wręcz przeciwnie.

W rozdziale II. Doktorant referuje w sposób syntetyczny założenia filozoficzne tytułowej teorii na podstawie pracy doktorskiej Estrady oraz 17 innych jego publikacji, z odniesieniami także do biografii kompozytora autorstwa J. McHarda. Jest to poprzedzone prezentacją wybranych wątków myśli filozoficznej Ch.S. Peirce’a, natomiast w treści tego rozdziału przywołane są one dopiero w ramach omawiania wariacji topologicznych, z wykorzystaniem spostrzeżeń Kathleen A. Hull, według której „Peirce postrzegał topologie jako rodzaj operacji matematycznych wizualizujących właściwości przestrzenne dowolnego obiektu lub modelu geometrycznego oglądanego pod różnymi kątami” (s. 161). Skojarzenie rozumowania abdukcyjnego z wyobraźnią wizualną, z rolą, jaką przypisuje się rysunkowi w tzw. Peirce’wskiej pedagogice (rysowaniem jako działaniem poznawczym, tzw. „myśleniem obrazowym” diagnozowanym u osób, które nie używają języka i ‘widzą’ odpowiedzi na [dane] problemy w sposób intuicyjny” [s. 338]), prowadzi Doktoranta do wniosku, że „rysunek jako graficzna postać tego, co wygenerowała kreatywna fantazja stanowi jeden z głównych filarów *continuum*” (s. 337). Rozważania te mają spełniać rolę unaukowanego komentarza do deklaracji Estrady: „Wszystko co słyszę najpierw muszę narysować, a następnie przekształcić to w zapis muzyczny” (s. 337).

Przedstawienie założeń i elementów składowych teorii Estrady było dość trudnym zadaniem ze względu na wieloaspektową złożoność tego zestawu refleksji, profuzję wątków myślowych i liczbę spiętrzonych w niej rozmaitych pojęć o fluktuujących znaczeniach i nie zawsze jasnych wzajemnych relacjach. Mgr Manuel Salas wyeksponował ‘jedność rytmu-dźwięku’, choć z punktu widzenia warsztatu współczesnego kompozytora takie generalizujące założenie może być problematyczne („rytm i dźwięk jako jeden fenomen akustyczny”, s. 111). Relacje czasoprzestrzenne, teoria *dI* jako narzędzie kompozycji (i analizy) oraz jej potencjał kombinatoryczny obliczany za pomocą programu komputerowego *MuSIIIC-Win* (opracowanego przez kompozytora we współpracy z Maxem Diazem i Victorem Adánem) — to tylko niektóre elementy teorii *discontinuum* utożsamianego tutaj po prostu ze strukturą wysokościową materiału dźwiękowego, określoną metaforycznie jako „minimalna rozdzielczość wszystkich komponentów” (s. 167). Jako elementy *continuum*, określanego mianem „maksymalnej rozdzielczości rytmu-dźwięku” (s. 139), prezentowany jest konglomerat kategorii teoretyczno-muzycznych, zasad organizacji materiału muzycznego i źródła inspiracji: m.in. chronoakustyka *macro timbre*, homogenizacja komponentów, skale referencyjne, metoda chronograficzna *continuum*, wpływ kultury Hopi, kontrapunkt poliparametryczny, wariacje topologiczne i forma poliwersyjna.

Sprostowania wymaga zawarta w przypisie dygresyjnym do opisu teorii *dI* adnotacja, w której mgr Manuel Salas powołuje się na anonimowe hasło *coma de Mercator* (komat Mercatora) w Wikipedii. Podaje mianowicie, że „podziału na 53 tony na oktawę, umożliwiając obserwację najmniejszej jednostki dźwięku w ludzkiej percepcji”, dokonał „Gerardusema Mercatora [sic!] (1512–1594)” (s. 130). To dość istotna pomyłka: Gerardus Mercator był flamandzkim kartografem, a oktawę podzielił żyjący w XVII wieku matematyk Nicholas Mercator (1620–1687) i nawet anonimowy autor tegoż hasła z Wikipedii ostrzega, by nie mylić obu postaci.

Rekonstrukcję teorii Estrady komplikuje także w pewnym sensie jej postulatywny charakter, związany z faktem, że Estrada podkreśla różnicę między komponowaniem a tworzeniem muzyki, i bliska jest mu wizja twórcy-badacza (w tej właśnie perspektywie działalności typu *recherche-crédation* przedstawia Estradę Velia Nieto w trzech pracach, w tym pracy doktorskiej). W przekonaniu Estrady „komponowanie wciąż jest formą

naśladownictwa, *miminx*, w przeciwieństwie do *ilinx*, strachu, który pojawia się w momencie braku odpowiedzi, chyba że nauczymy się wcielać w grę nową zręczność: zaufanie do potencjału naszej wyobraźni” (s. 355). Doktorant wzmacnia ten wątek refleksji Estrady, odwołując się, na drodze wolnego skojarzenia, do teorii gry Rogera Caillois, nie zauważając, że w typologii Caillois nie występuje *miminx* (czy istnieje w ogóle takie pojęcie?), a *mimicra* nie znaczy „mimika” (s. 355), co ważniejsze, że towarzyszący *illinx* „upojny lęk”, o którym pisze Caillois, dotyczy emocji odczuwanych przez człowieka podczas zabawy typu chodzenie po linie czy karuzela i wiązanie ich przez Estradę z pracą kompozytora wymagałoby jednak skomentowania.

Tytuł rozdziału trzeciego (Metoda analizy kompozycji Julio Estrady) nie jest w pełni zgodny z jego treścią o tyle, że Doktorant wyjaśnia w nim, że ową analizę będzie prowadził w dwóch etapach: w pierwszym zbada kontekst kulturowy, historyczny i biograficzny, w drugim — „czysto muzyczną strukturę utworów”, a trzecia faza obejmie „interpretację warstwy znaczeniowej dzieł” (s. 171). Następująca natomiast po tym prezentacja metody analizy obejmuje wyłącznie drugi etap, czyli analizę czysto muzycznego tworzywa (prostym rozwiązaniem tego mankamentu byłoby połączenie dwóch ostatnich rozdziałów w jeden). Trzeba jednak podkreślić, że w tej partii tekstu zawarty jest skrupulatnie uporządkowany i klarownie zaprezentowany opis procedur warsztatu analitycznego na tym poziomie. Wyodrębniona jest analiza: 1. morfogenezy makrobrzmienia, w tym komponentów i gęstości rytmu-dźwięku; 2. materiału skalowego i rytmicznego; 3. struktury przestrzennej, w tym wariacji topologicznych i kontrapunktu poliparametrycznego; 4. czasoprzestrzeni. W formie tabel i ilustracji Doktorant opisał szczegóły potencjału możliwości tego rodzaju analiz, a także swoistą „analizę analizy” w zakresie sposobu zapisu, używanych symboli, a także poinformował o celach analiz poszczególnych komponentów materiału muzycznego trzech analizowanych utworów. Metodologia ta ma walor nowości, ale jedynie w tym sensie, że została wypracowana samodzielnie i trzeba przyznać, że bardzo drobiazgowo i rzetelnie, dla potrzeb analiz wybranych utworów Estrady. W gruncie rzeczy Doktorant podąża w niej jednak za pojęciami i kategoriami sformułowanymi przez kompozytora w jego wykładni teorii i praktyki, a także w podręczniku dla użytkowników autorskiego programu komputerowego *MuSIIC-Win*, opracowanego m.in. przez Estradę (Doktorant cytuje duże fragmenty tego podręcznika).

Stosunkowo najbardziej oryginalnie i najmniej problematycznie przedstawia się treść rozdziału czwartego, czyli analizy i interpretacje dzieł. Kryterium wyboru utworów jest zasadniczo klarowne i dobrze uzasadnione: to przede wszystkim zróżnicowanie gatunkowe i obsadowe, reprezentatywność w odniesieniu do ewolucji twórczości kompozytora, a w szczególności krystalizacji jego teorii kompozycji, także rodzaju bodźców twórczych, bezpośrednich źródeł inspiracji. Ich analityczny ogląd pozwala także na obserwację ewolucji w sposobie podejścia kompozytora do tzw. zapisów chronograficznych, kluczowych dla jego „języka muzycznego”. Doktorant indywidualizuje narzędzia analityczne, starając się podążać meandrami wyobraźni twórczej kompozytora, bazując na wykładni Estrady-muzykologa. W przypadku opery *Murmillos del páramo* prezentuje np. nie tylko literackie źródła, a także specyficzne źródła muzyczne, tj. „słuchowo-wyobrażeniową warstwę powieści” poddaną szczegółowej analizie przez samego kompozytora w książce *El Sonido en Rulfo: „el ruido ese”*. Wszystkie zastosowane przez Doktoranta w praktyce metody analityczno-interpretacyjne stanowią próbę realizacji postulatów holistycznego dyskursu analitycznego, tzw. interpretacji integralnej dzieła muzycznego, w tym swoiście rozumianej empirii (M. Tomaszewski *Empiria w badaniach muzyki*). W analizach i interpretacjach zagadnień szczegółowych Doktorant posłużył się wybranymi wątkami z prac Romana Ingardena (dzieło muzyczne jako przedmiot intencjonalny), Charlesa S. Peirce’a (rozumowanie abdukcyjne, topologia), Romana Jacobsona (interpretacja znaków słownych), Gérarda Genette’a (aparatus

pojęciowy intertekstualizmu). W prezentacjach poszczególnych utworów mgr Manuel Salas wybiera jednak konwencjonalne ujęcie — wychodzi od przedstawienia genezy utworu, w tym źródeł inspiracji i kontekstów biograficznych, następnie poddaje analizie strukturę, formę i semantykę. Można uznać, że takie podejście sprawdziło się — Doktorant zaprezentował wiele ciekawych spostrzeżeń analitycznych, wykazał się dociekliwością w odniesieniu do niektórych aspektów techniki kompozytorskiej Estrady, a przede wszystkim próbował znaleźć własne tropy interpretacyjne i konsekwentnie za nimi podążał, mimo że z niektórymi wyborami metodologicznymi czy wnioskami można by dyskutować. W prezentacjach analiz i interpretacji posłużył się dużą liczbą schematów i tabel, wizualnie ukazujących cechy strukturalne (także spektrogramami wygenerowanymi z programu *Sonic Visualiser*) czy wyinterpretowane znaczenia muzyczne i pozamuzyczne. Większość z nich jest czytelna i świadczy o podjęciu próby zrozumienia sensu muzycznego analizowanych dzieł.

W zakończeniu Doktorant podejmuje dwa nowe wątki interpretacyjne: porównanie techniki brzmieniowej Estrady do polskiego sonoryzmu oraz kwestię tożsamości dzieł muzycznych Estrady w świetle koncepcji Romana Ingardena (zreferowanej w zarysie w wyodrębnionym tu podrozdziale, co nie jest jednak na to najlepszym miejscem). Przykładając do analizowanych kompozycji Estrady Ingardenowską koncepcję dzieła muzycznego jako przedmiotu intencjonalnego, dywagacje na temat aspektów intencjonalności doprowadza do dyskusyjnego stwierdzenia, że stosowany przez Estradę tzw. zapis chronograficzny „jawi się jako postać najbliższa idealnej formie bytu jego dzieła muzycznego” (ss. 348, 353). Brakuje ponadto krytycznego komentarza do stwierdzenia Estrady, że „transkrypcja z *continuum* rytmu-dźwiękowego [w zapis chronograficzny] jest niewątpliwie jedną z najbardziej rewolucyjnych technik w komponowaniu nowej muzyki” (s. 147). Chodzi bowiem o graficzną reprezentację idei utworu, głównie tzw. makrobrzmienia i „trajektorii ruchu komponentów rytmu-dźwięku” przed zapisaniem ich w formie partytury. Choć istotnie nie sposób odmówić oryginalności samej procedurze sporządzania przez Estradę owych zapisów chronograficznych, ponieważ kompozytor używa opracowanego przez siebie programu komputerowego, który nazwał *eua'oolin*, to sporządzanie schematów, grafów czy rysunków na etapie prekompozycyjnym stosowało wielu twórców (w bardzo rozwiniętej postaci np. Stockhausen). Zabrakło jakiegokolwiek komentarza krytycznego Doktoranta na temat przekonania kompozytora o „rewolucyjności” jego sposobu notacji graficznej, podobnie jak zauważalny jest brak odpowiedniego dystansu do przedmiotu analizy w stwierdzeniu Doktoranta, że notacja „kontrapunktu poliparametrycznego” stała się „jednym z najbardziej nowatorskich zapisów utworów dwudziestowiecznych”, jeśli dowodem tego nowatorstwa ma być wprowadzenie „dodatkowych linii nad i pod pięciolinia, na których [kompozytor] zapisywał dodane komponenty” (s. 157). Podobnie jak wówczas, kiedy Doktorant stwierdza à propos tzw. multi-opery (niewyjaśniony neologizm) *Murmullos del páramo*, że nowatorskim rozwiązaniem jest jej „wewnętrzna politemporalność”. W rzeczywistości sprowadza się to po prostu do tego, że „żadna z trzech wersji [opery] nie wykorzystuje pełnego czasu trwania wybranych dla danej inscenizacji modułów” (s. 274), co przecież nie jest rozwiązaniem nadzwyczajnym w formach poliwersyjnych czy innych upostaciowaniach aleatoryzmu.

Twórczość muzyczna Estrady niewątpliwie zasługuje na właściwsze ukontekstowanie niż technika sonorystyczna w twórczości kompozytorów polskich, której meksykański kompozytor nie znał, tym bardziej nie znał teorii sonologii J.M. Chomińskiego. Z pewnością bliższa była mu poetyka innych twórców-badaczy, zwłaszcza tych skupionych wokół paryskiego IRCAM-u (np. Emmanuela Nunesa), albo np. muzyka szkoły spektralnej (G. Griseya) czy nawet koncepcja *spatial music* E. Varèse'a i któraś z nich powinna wyznaczyć perspektywę obserwacji i wartościowania dokonań Estrady. Z pewnością komentarza wymagałoby arbitralne i kategoryczne stwierdzenie Estrady: „Sonoryzm” [polskiej szkoły], odczytuję jako system, który jest być może eklektyczny, uwzględniający produkty, procedury

innych systemów, ale to tylko prowadzi do kolazu” (s. 343). To niewątpliwe uproszczenie, wynikające z bardzo powierzchownej wiedzy na temat poszczególnych rozwiązań kompozytorskich, choć na tej tylko podstawie Estrada stwierdza: „brzmienie polskiej szkoły nie ma nic wspólnego z tym, co robię” (s. 344). Tym bardziej zastanawia sens i cel przytaczania przez mgra Manuela Salasa takich jednoznacznie pejoratywnych opinii, jak ta: „Miałem okazję zadyrygować jednym utworem Pendereckiego na obój i orkiestrę smyczkową [*Capriccio per oboe e 11 archi* (1965)] i stwierdziłem, że była to ułatwiona wersja wszystkiego [co znałem]” (s. 343).

4. Strona edytorska

Praca zawiera bardzo dużo błędów literowych, sformułowań niezręcznych stylistycznie czy niepoprawnych językowo, w tym kalek językowych lub nieścisłości we fragmentach tłumaczonych z innych języków (czasem niepotrzebnie, skoro dostępne są polskie tłumaczenia, np. *Harmoniki* Arystoksenosa), ale także w partiach tekstu własnego. Mgr Manuel Salas miesza profesjolekty i potoczne lub metaforyczne określenia w kuriozalnych sformułowaniach, np. „potencjał tranzytów tożsamości w całej strukturze »marchewki«” (s. 133), błędnie tłumaczy, np. *hiperoctaedro* to „trójwymiarowy sześcian zawierający wewnątrz inny sześcian” (s. 163; powinno być: ośmiościan). Myli słowa, np. koniugację z koniunkcją (s. 167), stosuje zbędne neologizmy (np. ‘podramka’, s. 55), zamiast terminologii fachowej używa stworzonych jakby przez laika określeń, np. ‘kolor smyczka’ (s. 200), ‘kolor instrumentu’ (w znaczeniu artykulacji), ‘kolor rytmu’ (s. 142). To tylko kilka z dziesiątek usterek w tekście, które powinny być poddane bardziej starannej redakcji i korekcie przed złożeniem pracy do oceny.

Wracając do kwestii ortografii w tytule i wielokrotnie w jej treści używanym sformułowaniu „Teoria Kompozycji: *Discontinuum-continuum*” [sic!], podkreślić trzeba, że zapis wielkimi literami jest niezgodny z zasadami języka polskiego. Doktorant był najwidoczniej świadomy tej nieprawidłowości (skorygowanej już raz przez redakcję czasopisma, w którym opublikował wcześniej tekst poświęcony Estradzie) i podał w 1. przypisie, że „pisownia tytułu Teoria Kompozycji [...] przyjęta w niniejszej rozprawie, jest jego przekładem z języka francuskiego, w którym została napisana praca doktorska Julio Estrady” (s. 17). Nie można jednak przyjąć tej argumentacji, ponieważ ani w tytule, ani w tekście tej francuskojęzycznej pracy doktorskiej, udostępnionej online przez kompozytora w postaci elektronicznej kopii oryginału, taka pisownia nie została użyta: cała ta fraza jest tam zapisana wersalikami, a w tekście dysertacji zestawienie to zapisywane jest małymi literami. Co więcej, w tytule pracy Estrady te dwa pojęcia są sobie przeciwstawione (i przedzielone półpauzą czyli myślnikiem), natomiast mgr Manuel Salas w całej swojej pracy zestawia je jak człony równorzędne (z łącznikiem wewnątrzwyrazowym). Nie jest to tylko kwestia ortografii, ale także znaczenia tak powstałego „pojęcia”, które w pracy nie zostało jako takie zdefiniowane i jest to mankament natury merytorycznej.

Konkluzja

Biorąc pod uwagę fakt, że praca P. mgra Manuela A. Domíngueza Salasa jest pierwszą w języku polskim tak obszerną prezentacją dorobku kompozytorskiego i muzykologicznego Julio Estrady, mimo przedstawionych uwag krytycznych stwierdzam, że spełnia ona wymagania stawiane rozprawom doktorskim w zakresie reprezentowanej dyscypliny, określone w art. 13 ust. 1 ustawy z dnia 14.03.2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz.U. z 2017 r. poz. 1789, z późn. zm.).

